

ЛИТЕРАТУРА

1. Абенов, Б.А. Арман: кюи Н.Тлендиева: сборник кюев [Ноты] / сост. Б.А. Абенов. – Астана: ИП «Vi-Принт», 2014. – 96 с.
2. Ғасыр сазын тербеген. Воспоминания о Н.Тлендиеве / сост. С.Абдрайымов [и др.]. – Алматы: Білім, 2007. – 280 с.
3. Джумакова, У.Р. Казахская музыкальная литература (1920–1980) / У.Р.Джумакова, Н.С. Кетегенова. – Алматы: 2014. – 256 с.
4. Калиева, А.Ж. Образная многозначность музыки Нургисы Тлендиева // Творческое наследие Нургисы Тлендиева и формирование нового казахстанского патриотизма: тезисы докл. межд.конф. – Алматы, 2016. – С.27–32.
5. Сейдимбек, А.С. Қазақтың күй өнері: монография / А.С.Сейдимбек Астана: 2002. – 832 с.
6. Тасбергенов, К. Жаксыдан шапағат. Произведения для домбры: сборник кюев [Ноты] / сост. К.Тасбергенов. – Алматы: Агроуниверситет, 2005. – 104 с.
7. Тунгышулы, Е.Т. Атадан мура / Е.Т. Тунгышулы. – Алматы: «Санат», 1999. – 160 с.

УДК 781.6

В.В. ЛАРЧИКОВ

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород

ИСПОЛНИТЕЛЬ-ВИОЛОНЧЕЛИСТ 21 ВЕКА: АКТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА И ТЕХНОЛОГИИ ЕГО ВОСПИТАНИЯ-СТАНОВЛЕНИЯ

Аннотация. В статье рассмотрена проблематика воспитания и становления типа исполнителя, соответствующего актуальным требованиям музыкального универсума нового Миллениума.

Abstract. The study is to discuss the problematic issues in education and formation of type of performer which has to correspond to actual requirements of the new Millenium musical universe.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, тембровые ресурсы, интонационно-сонористическая парадигма, универсальная система нотации, система исполнительских ресурсов виолончельного искусства.

Key words: performers' interpretation, timbre resources, intonational-sonoristic paradigm, universal system of notation, system of violoncello art performers' resources.

«...Гораздо большим наслаждением было бы услышать идеальную комбинацию шумов трамвая, поршневых двигателей, автомобилей, гудящей толпы, чем в который

раз слушать “Героическую” или “Пасторальную”...» [Цит. по 2: 37]. Столь радикальный тезис принадлежит перу итальянца Луиджи Руссоло, автора созданных в 1914 году «Четырех пьес для девятнадцати шумовых инструментов». В 1916-м ему вторит Эдгар Варез: «Необходимо, чтобы наш музыкальный алфавит обогащался. Мы страшно нуждаемся в новых инструментах, способных приноравливаться к различным комбинациям... Я всегда в своем творчестве чувствовал необходимость новых средств выражения. Я отказываюсь употреблять только уже известные звуки. То, что я ищу, – это новые технические средства, которые могут соответствовать любому выражению мысли и ее утверждать» [Цит. по 3: 24].

Глубокие потрясения и коренные перемены во всех областях жизни привели в XX веке к трансформации всеобщей картины мира и существенной ее переоценке, что стало причиной изменения самой структуры человеческого мышления. В музыкальном искусстве эти процессы нашли отражение в принципиальном изменении эстетических критериев красоты, ценностных ориентиров, психологии творчества и восприятия музыки, появлении и развитии новых типов музыкально-лексических парадигм. Сложившееся к концу XX века музыкальное пространство определяется как полистилистическое, географически и исторически всеохватное, в нем параллельно сосуществуют множество различных интонационно-языковых «миров» со своими тезаурусами, системами выразительных средств и эстетическими установками. Можно констатировать существование в одновременности некоего конгломерата многочисленных разновекторных автономных систем, а целостный музыкально-лексический портрет эпохи складывается теперь в виде многомерного мета-комплекса всех этих систем.

Как уже неоднократно отмечалось исследователями, на протяжении XX столетия как никогда расширяется и переосмысливается представление о музыкальном звуке: в сферу эстетического отныне включаются звуки и акустические явления, не имевшие до сих пор отношения к музыке. Прежде всего, это широкий спектр явлений шумового генезиса, а также звуки природы и различных проявлений человеческой деятельности, становящиеся материалом так называемой конкретной музыки, и т. п. Человечество приходит к концепции **теоретической бесконечности тембровых ресурсов и звуковых возможностей музыкального выражения.**

Данная трансформация представлений происходит не только в отношении привлечения новых источников «генетического материала» музыки, но и в трактовке традиционных музыкальных инструментов: активное экспериментирование с ними приводит к многократному расширению палитры их выразительных средств, введению в обиход неведомых доселе и часто существенно отличных от «классических» способов звукоизвлечения, артикуляций. Насколько современные музыкально-интонационные системы отделились в своем большинстве от традиционного мажор-минора, настолько же существенно изменились сегодня лексиконы практически всех

музыкальных инструментов. Для адекватного выражения реалий нашего сложного, противоречивого и быстроменяющегося мира композиторы находят не только новый интонационный и ритмический язык, но и новые исполнительские техники, сонорные эффекты.

Не стала исключением в этом процессе и виолончель, превратившаяся в творчестве композиторов XX века из инструмента лирико-кантиленной в основном направленности (типичное амплуа виолончели в XIX столетии) в носителя бесконечно многообразной интонационно-сонористической сферы.

Спустя ровно полвека после тезисов Л. Руссоло и Э. Вареза, в 1964 году, из-под пера грека Янниса Ксенакиса выходит шестнадцатиминутная композиция для виолончели соло «Nomos Alpha»; ее появление произвело эффект, подобный разрыву бомбы, и ознаменовало настоящую революцию в словаре выразительных средств виолончели и виолончельной технике. «Революционный порыв» оказался практически сразу же поддержан такими композиторами-новаторами как Марио Давидовски («Синхронизмы № 3» для виолончели и магнитофонной ленты) и Маурисио Кагель («Матч» для двух виолончелей и ударных; оба сочинения написаны в том же 1964 году).

«Nomos Alpha» – в переводе «правило первое, первый закон». Но *nomos* означает также и «особого рода мелодия» [6: II]. Что утверждает этот «закон в виде мелодии»? Прежде всего, то, что виолончель становится отныне обладателем многокрасочной интонационно-сонористической палитры, вплоть до нередкого в последние десятилетия использования ее в качестве «ударного» инструмента. «Особая мелодия» у Ксенакиса – это музыкальная ткань, в которой принципиальное главенство звуковысотных, функциональных соотношений замещается главенством краски, специфического способа звукоизвлечения, место гармонического развития занимает тембровая модуляция, и т. д., – то есть ткань, где реализован примат **сонористики**. И действительно, в названном произведении композитор практически полностью отказывается от натурального виолончельного звучания и от употребления традиционных средств виолончельной техники (даже от вибрации, – вся пьеса исполняется *non vibrato*). Их место занимают многочисленные сонористические приемы и их сочетания: постукивания или проведение по струне тростью смычка без волоса; *glissando* искусственными флажолетами, *pizzicato glissando*, *gioca sul ponticello* + *glissando* (все названные приемы используются в сочетании с *tremolo* или без него); микрохроматические кластеры, аккорды *sul ponticello* в высоком регистре; «утолщенные унисоны» (сверхмалые микрохроматические интервалы с разницей между звуками от 1 до 8 Герц, которые продуцируют специфические «биения»); четырехкратная скордатура нижней струны – трижды на октаву вниз и обратно, один раз на тритон вниз; значительные *crescendi-diminuendi* на протяжении одного звука; *gioca sul ponticello con sordino*; *pizzicato* левой рукой в зоне между верхним порожком и местом прижатия струны, и т. д. Ксенакис использует столь мощный арсенал новаторских приемов для

создания с помощью таких постукивающих, шуршащих, свистящих, глиссандирующих и тремолирующих звучаний (при абсолютной амелодичности всего произведения), по его словам, «*символической музыки... обладающей над-временной архитектурой, базирующейся на теории групп трансформаций. В ней использована теория “сита”...*», которая является результатом аксиоматической теории универсальной структуры музыки» [6, с. II]. Приведенная цитата служит ярчайшей иллюстрацией тезиса об изменении структуры человеческого мышления в XX веке: в противовес традиционному постулату «архитектура – это застывшая музыка», Ксенакис – не только композитор, но и видный архитектор, ученик и ассистент Ле Корбюзье – предлагает концепцию музыки как *подвижной архитектуры звукоокрасок!*

Безусловно, пьеса Ксенакиса является далеко не первым случаем употребления сонорики в виолончельной литературе. Усиление значимости **тембра, колористики** в общей палитре выразительных средств – характерная особенность едва ли не всей музыки прошедшего столетия (напомним: Н. Римский-Корсаков еще в конце XIX века ввел в обиход новаторский для своего времени термин «музыкальное звукозерцание»). Однако, революция, совершенная автором «Nomos Alpha», заключается в переводе этих средств из разряда дополнительных, вспомогательных, развивающих в ранг *самодостаточного, системообразующего* автономного лексикона.

Трансформация и индивидуализация композиторского языка актуализируют, среди прочего, **проблему адекватности исполнительской интерпретации** авторскому замыслу. При этом речь идет не об отрицании принципиальной возможности и положительной роли творческого вклада исполнителя, а о необходимости предотвращения произвола, вызванного неадекватным пониманием последним смысла того или иного специфического композиторского обозначения (в особенности нового, не имеющего еще исполнительской традиции), разницей представлений о звуковом результате, соответствующем определенному нотографическому знаку либо комплексу знаков. В свою очередь, такая разница представлений вызвана не только несформированностью исполнительской традиции в условиях индивидуализации языка и всеохватной стилистической «поливекторности», но и отсутствием *универсальной, общепринятой единой системы обозначений всего спектра технологических и акустических новаций, рожденных современным композиторским творчеством.*

При исследовании вопроса о роли тембра, краски в современной системе выразительных средств, выявляется характерная историческая тенденция: если композиторы эпохи Возрождения или Барокко зачастую вообще не указывали конкретный инструментарий для своих опусов, обозначая состав, например, фразой: «для двух низких инструментов», то в музыке XX века не только тембр конкретного инструмента, но и, говоря о виолончели, тонкие тембральные нюансы разных струн становятся предметом пристального внимания авторов. Соответственно отмечаются и изменения принципов темброво-аппликатурного мышления исполнителей-виолончелистов: все

большее значение приобретают так называемая мелодическая аппликатура (принцип исполнения фразы по возможности единым тембром, на одной струне) и приемы тембровой драматургии.

Дифференциация средств музыкальной выразительности, детализация элементов (параметров), обретение ими вследствие этого функциональной самостоятельности обуславливает, как было указано, становление новых принципов взаимоотношений между ними:

1) если классическая фонематика «европейского» музыкального языка укладывается в рамки трехмерной системы координат «высота – длительность – громкость» [4: 168–169], то новая **интонационно-сонористическая парадигма** современной музыки предстает как четырехмерная, с добавлением темброво-артикуляционной характеристики звука в качестве равноправной координаты; темброво-артикуляционный комплекс приобретает значение самостоятельного первостепенного дифференцирующего признака;

2) если европейская традиционная музыка отдает ведущую роль звукам «гласным» (то есть тонам) [4: 174], то новая музыка вновь эмансипирует «согласные» (сонорно-шумовые) звуки.

Тотальная детализация параметров всех четырех обозначенных координат есть следствие и кульминация исторического процесса, начавшегося много столетий назад с постепенной детализации высотной, затем метроритмической, и наконец, с XVIII века – динамической шкал. Простая барочная оппозиция *forte* - *piano* превратилась всего за два столетия в шкалу, состоящую из мельчайших градаций в диапазоне от *fffff* до *ppppp*.

Аналогичный процесс происходит в XX веке и в темброво-артикуляционной сфере: так, например, ни композиторов, ни исполнителей не удовлетворяет ныне двухступенчатая шкала виолончельного *vibrato* – *non vibrato*: рассматриваются и используются все возможные сочетания тонких градаций вибрации по амплитуде и частоте (основные дифференциальные характеристики *vibrato*), требуя от композитора четкого указания на желаемый для того или иного фрагмента тип вибрации, а от исполнителя – владения всем спектром оттенков данного приема, внимательного и точного следования авторским указаниям. Даже однозначная ранее ремарка *con sordino* трактуется теперь порой как *шкала* тембровых градаций – ибо, действительно, звуковой эффект при применении сурдин разного веса, конструкции, и сделанных из разных материалов, получается принципиально различным как по тембровым оттенкам, так и по динамическому уровню, – что не может не учитываться при общем повышенном внимании к тембру.

Более того, если высотность, динамика и длительность являются линейными характеристиками (т.е. изменяемыми только в рамках одной шкалы повышения – понижения либо увеличения - уменьшения), то новый четвертый дифференцирующий

признак, строго говоря, обнаруживает свойства не координаты как таковой, а собственной целостной системы координат, – ибо характеризуется внутренней многомерностью, многопараметровостью. Именно эмансипация темброво-артикуляционного комплекса параметров предопределила, с одной стороны, возможность того бесконечного расширения «звуковой вселенной», которое наблюдается со второй половины прошедшего столетия. С другой стороны, она поставила перед композитором и интерпретатором принципиально новые задачи, среди которых:

- необходимость выработки способов адекватной письменной фиксации всех «звукоточечных» параметров и технологических новаций – и умение реализовывать всю эту палитру на инструменте;

- необходимость (но и столь ценная возможность!) творческого самовыражения с помощью индивидуального лексикона, созданного самим композитором или же целесообразно отобранного из существующего гигантского «банка звуковых средств», – и насущная потребность для исполнителя новой музыки быть музыкальным полиглотом, понимать и транслировать слушателю музыкальную информацию, выраженную средствами множества различных в содержательном и исполнительско-технологическом отношениях лексиконов.

Столь непростые задачи требуют от исполнителя не только развитых профессиональных навыков владения инструментом и всем многообразием его выразительных средств, не только широкой эрудиции, как в эстетической сфере, так и в различных областях современного знания (вспомним о семантической и символической насыщенности многих партитур XX – XXI столетий, важности в них контекстного уровня восприятия и интерпретации!), но и недюжинной творческой смелости и психоэмоциональной открытости. Согласимся с констатацией американских исследователей П. и А. Стрэйдж: «“Темброфобия” со стороны исполнителей легко объяснима. Действительно, композитору достаточно сложно “представить звук, который еще никто не слышал”. Когда же это сделано и уложено в параметры композиции, от исполнителя требуется “исполнить звук, который она или он до этого никогда не слышали!” Не только звуки являются новыми и методы их исполнения – часто неортодоксальными для многих исполнителей, – абсолютно чужеродным может быть и эстетический контекст. Извилистым путем приходится идти новому миру звука» [5: XI; пер. с англ. выполнен нами. – В. Ларчиков.].

Как композитору, так и исполнителю становится все сложнее ориентироваться в почти необозримом богатстве «нового мира звука»; помочь им в этом призвана музыковедческая наука. Чтобы музыкант (да и слушатель) мог чувствовать себя комфортно в многомерном ново-звуковом пространстве, он должен свободно владеть его *системой координат*. Естественным в данном контексте будет заключение о давно назревшей необходимости создания своего рода «карт» этого пространства, об актуальности перехода в музыковедческой интерпретации музыки нашего времени от

описания различных темброво-артикуляционных возможностей современных инструментов (чем грешат почти все работы по данной проблематике) к их *анализу*, т. е. к поиску закономерностей, систематизации и созданию типологизированной картины; то же касается и актуальности проблемы унификации нотации этой музыки (примем к сведению бесспорный афоризм Ю. Холопова: «Описательность – злейший враг анализа» [1: 10]).

Чтобы представить многообразие выразительных средств и технических (темброво-артикуляционных) возможностей виолончели в виде **системы**, мы считаем продуктивным обращение к методу *редукционизма*. Он позволит выстроить **все** возможные дифференцирующие признаки **каждого** параметра в виде линейных рядов (шкал) и, таким образом, представить систему в целом как многомерный комплекс сочетаний определенных характеристик всех релевантных (имеющих значение для достижения данного конкретного звукового результата) рядов.

Рамки статьи не дают возможности отобразить в ней всю систему (ввиду крайне большого числа параметров, заслуживающих рассмотрения), потому покажем результат применения данного метода на примере одного темброво-артикуляционного комплекса, характеризующего спектр возможностей использования **виолончельного смычка**.

Практически любой тип звукоизвлечения смычком может быть представлен в виде того или иного сочетания дифференцирующих признаков девяти следующих параметров (анализируется исключительно сам процесс использования смычка в рамках темброво-артикуляционной координаты, все другие координаты – высотная, динамическая и долготная, а также параметры, определяемые использованием в рамках “четвертой” координаты левой руки виолончелиста, в данном анализе намеренно опускаются):

1. Место проведения смычка:

а) при контакте смычка и струны: – на грифе выше левой руки – на грифе ниже левой руки (*sul tasto*) – между грифом и подставкой (“стандартная” игровая зона) – возле подставки (*sul ponticello*) – в непосредственной близости от подставки (*sul ponticello molto*) – на подставке – за подставкой (*sub ponticello*) – под струнами между грифом и подставкой либо возле подставки (игра на двух крайних струнах);

б) вне струны: – по головке – по колку – по шейке – по углу корпуса – по верхней деке – по нижней деке – по обечайке – по грифу – по торцу подставки – по подгрифнику – по жилке подгрифника – по шпилью – по воздуху (свист при высокой скорости, беззвучный мимический “театральный” эффект при низкой скорости) – по посторонним предметам (пюпитр, ударные инструменты, и т.п.).

2. Используемое положение смычка: – игра волосом (*ord.*) – игра одновременно волосом и тростью (*ord. + legno*) – игра тростью (*col legno*) – игра колодкой – игра винтом.

3. *Степень давления смычка* (градации возможны только при игре на струнах): – облегченное (flautando) – нормальное – увеличенное (передавливание).

4. *Скорость ведения смычка*: – экстремальная – нормальная (“стандартный” диапазон скорости) – пониженная – нулевая (только вертикальный контакт смычка и струны).

5. *Направление ведения смычка по отношению к струне*: – перпендикулярное – косое (под углом) – вертикальное (вдоль струны).

6. *Атака звука* (два дифференцирующих признака):

– с воздуха – со струны (или с определенной точки вне струны);

– плавная – акцентированная.

7. *Процесс ведения смычка*: – константный (равномерное ведение без изменения характеристик параметров ведения) – транзитный (прогрессивное либо регрессивное изменение каких-либо параметров в процессе ведения).

8. *Тип ведения смычка*: – плавный – прерывистый (portato, staccato) – прыгающий – тремолирующий.

9. *Окончание звука*: – резкое – плавное (филировка).

Как мы видим, разнообразие возможностей действительно велико: теоретически характеристики девяти данных параметров могут дать **253 440** различных сочетаний (что вычисляется простым перемножением числа характеристик в каждом из рядов: $22 \times 5 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 \times 2 \times 4 \times 2 = 253\,440$). И это только варианты использования смычка! Если добавить в эту формулу все характеристики других координат, оставшиеся вне поля нашего анализа, получим поистине безбрежное море возможностей инструмента. Конечно, далеко не все из теоретически возможных сочетаний реализуемы практически и не все даже реализуемые сочетания имеют шанс найти практическое применение в композиции, – но, тем не менее, даже за вычетом невозможных и маловероятных сочетаний, число вполне достижимых оттенков звучания виолончели остается астрономически большим. Именно поэтому представление столь разнообразной палитры через вполне обозримый комплекс ограниченных рядов дифференцирующих признаков способно дать и композитору и исполнителю понимание возможностей системы в целом, что позволит им комфортно ориентироваться по «картам», созданным в данной четырехмерной системе координат. Кроме того, приведенный принцип систематизации способен дать ключ и к созданию унифицированной системы нотации всего возможного спектра приемов и способов виолончельного исполнительства, обусловив тем самым возможность адекватной интерпретации.

Детальное изложение **типологической системы исполнительских ресурсов виолончельного искусства** (а также **унифицированной системы нотации** выразительных средств и технологических приемов арсенала виолончелиста) на всех иерархических уровнях на базе представленных здесь принципов возможно только в виде

отдельного, весьма значительного по объему, труда – над которым автор интенсивно работает в настоящее время. Причем, данные системы будут являться не только решением поставленных нами актуальных проблем. Позволяя анализировать в рамках выявленных *типологических закономерностей* многочисленные приемы и средства новой виолончельной музыки, которые уже нашли применение в композиторской практике, они дадут также возможность прогнозировать (в какой-то степени аналогично «Периодической системе химических элементов» Д. Менделеева) появление новых, еще не «изобретенных» выразительных средств, дадут композиторам инструмент для целенаправленных поисков в определенном, соответствующем творческой задаче, направлении. Исполнители же получают теоретическую и методическую основу для ориентации в необозримых богатствах музыкально-интонационного тезауруса современной виолончели, для грамотной, художественно аргументированной и адекватной композиторскому замыслу интерпретации произведений новой виолончельной литературы. Именно решение данной задачи автор считает ключевым в процессе воспитания и становления того типа исполнителя (безусловно, не только виолончелиста), который актуален для нового Миллениума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина, Л. Портрет Учителя / Л. Кириллина // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 5–17.
2. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
3. Куницкая, Р. Французские композиторы XX века / Р. Куницкая. – М.: Сов. композитор, 1990. – 208 с.
4. Шип, С. Музыкальная речь и язык музыки / С. Шип. – Одесса: Изд-во ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.
5. Strange, P. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques* / P. Strange, A. Strange. – Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001. – 350 p.
6. Xenakis, I. *Nomos Alpha, for violoncello solo: Score* / I. Xenakis. – London: Boosey & Hawkes, 1967. – 11 p.